Hélène Parmelin ou la peinture faite roman

Maïr VERTHUY
Département d'études françaises
Université Concordia
Montréal

Hélène Parmelin semble mener de front plusieurs carrières et de jouir d'un certain renom dans au moins deux domaines très différents l'un de l'autre. Auteure d'une vingtaine de romans, de plusieurs pièces de théâtre, d'une bonne demi-douzaine d'essais de nature politique, elle a également poursuivi une carrière intéressante comme critique d'art[1]. En effet, après la Deuxième Grande Guerre, Parmelin s'est vu confier pendant quelques années, aussi bien sous son nom propre que sous un pseudonyme[2] (masculin), la rubrique artistique dans un grand quotidien parisien; elle a depuis 1951 publié plus d'une douzaine de livres sur l'art et sur les artistes, dont plusieurs ont été traduits en diverses langues; des préfaces et des catalogues d'art, et un nombre considérable d'articles. Dans une entrevue privée accordée en 1983, elle qui consacre sa vie à l'écriture, puisqu'elle écrit toujours, que ce soit des romans ou ~~des~~ ses livres SUR l'art, affirme que : «l'art majeur, c'est la peinture.»

Cette affirmation n'est pas, bien sûr, sans poser problème. Comment une écrivaine, une romancière, peut-elle attacher davantage d'importance à l'art pictural qu'au sien, par exemple? Mais c'est une question d'une autre nature qui nous intéresse ici aujourd'hui, et c'est la suivante : «Y a-t-il

---

[1] Pour une liste de ses ouvrages, voir la bibliographie à la fin du texte.

[2] De fait, le nom Parmelin est également un pseudonyme. Elle est cependant connue sous ce nom dans la vie quotidienne, ce qui fait que nous réservons ici l'appellation «pseudonyme» aux noms qu'elle aurait pu emprunter ici et là pour masquer son identité réelle.

entre ces/ses deux passions : celle de la peinture - qu'elle vit de l'extérieur - et celle de l'écriture - qu'elle vit de l'intérieur - un lien?» Plus exactement, puisque c'est à la romancière plutôt qu'à la critique que nous nous adressons : «Cette passion de la peinture se retrouve-t-elle dans son œuvre ailleurs que dans ses écrits sur l'art, et, si tel est le cas, comment se traduit-elle dans l'univers romanesque de notre auteure?»

La réponse toute simple à la première partie de cette question est évidemment : «oui.» L'œuvre entière d'Hélène Parmelin est imprégnée, si l'on peut dire, de peinture et de ses formes alliées de création artistique, et cette présence, loin d'être partout identique ou monolithique, est multiple et changeante à l'instar du monde dont elle est issue. Le moins que l'on en puisse dire, c'est que, sans la peinture, etc., les romans n'auraient jamais pu s'écrire[1]. Il convient alors d'examiner les différentes manifestations de cette passion afin de pouvoir répondre à la deuxième partie de la question.

L'œuvre romanesque d'Hélène Parmelin, pour politique qu'elle puisse être, et elle l'est, ne se situe pas moins à l'intersection entre la littérature et les arts visuels[2] . Elle est peut-être d'autant plus politique pour cette raison. Chaque roman contient des allusions à d'autres œuvres littéraires ou s'en éclaire; il est évident que, pour notre auteure, les livres, comme les êtres humains, font partie d'un vaste ensemble insécable[3], que ses

---

1 Il est probable également que son travail de critique s'est largement inspiré de ses goûts en littérature.

2 Bien que, dans l'œuvre de Parmelin, il s'agisse surtout de peinture, la sculpture et la céramique font aussi partie de cet autre univers. C'est pourquoi l'expression «arts visuels» est employée ici. Dans l'ensemble cependant il sera fait usage du seul mot «peinture.»

3 Nihil humanum (librum, peut-être en l'occurrence !) mihi alienum est. !

écrits ne peuvent exister que parce que les autres livres existent [1]. Mais si la littérature constitue en quelque sorte la chaîne de sa production, pour emprunter une image au tissage, la trame en est justement la peinture, tout aussi nécessaire à la réussite de son entreprise. Ajoutons que sa vision de la peinture n'est pas autre que celle qu'elle entretient de la littérature, ne peut pas l'être. Comment un-e peintre ou un tableau pourraient-ils exister sans d'autres peintres, d'autres tableaux ? semble-t-elle nous demander.

De cette conjonction entre les deux genres, entre la chaîne et la trame, naît le tissu, le tissé, d'Hélène Parmelin, les deux se nourrissant mutuellement, comme si la dimension picturale de ses écrits donnait des lettres de noblesse à un travail romanesque qui n'en a pourtant pas besoin, comme si, en intégrant la peinture à ses romans, elle la faisait vivre pour d'autres personnes, en accroissait l'empire. Il n'est pas inutile, dans ce contexte de rappeler que l'on a souvent jusqu'à tort à notre avis qualifié les romans d'Hélène Parmelin de «fresques», terme pictural s'il en est, et qu'elle même fait souvent allusion aux fresques des grands peintres, genre qu'elle semble privilégier, que le mot soit employé au sens propre ou dans son sens plus large.

Dans cette étude, faute de temps et d'espace, nous nous contenterons d'examiner l'apport des arts visuels au roman parmelinien, cet apport se trouvant évidemment à tous les niveaux, allant du simple «Baedeker» à ce qu'il convient de nommer la symbiose. ~~Nous laissons pour plus tard l'examen de l'influence éventuelle de ses talents de romancière sur ses écrits picturaux.~~

Maïr Verthuy,

---

[1] Pour sa vision des liens entre les êtres humains, voir *Fenêtre sur cour : voyage dans l'œuvre romanesque d'Hélène Parmelin*, à paraître aux Editions Trois, Montréal.

Ainsi, au premier degré, l'on peut évoquer le phénomène «Baedeker des arts» de cette écriture romanesque, les figures, les anecdotes, en quelque sorte. Il ne se passe ~~effectivement~~ par exemple guère de roman sans que soient indiqués des lieux à visiter pour les tableaux, voire les sculptures et les céramiques. Quelques exemples suffisent[1] pour illustrer ces remarques.

Dans *La femme-crocodile*, alors qu'un groupe de personnages secondaires -- du moins dans le roman -- se trouvent à Rome au moment d'un concours, il est écrit : « Pignon cherchait le moyen de quitter le jury de bonne heure parce que quelqu'un lui avait dit qu'on pouvait voir des fresques de Mantegna à la Maison des Chevaliers de Rhodes. » (p. 168) et quelques pages plus loin : « Et (le pape) nous propose avant de partir de visiter la chapelle Paolina, qu'il va faire ouvrir et l'où l'on peut voir les deux dernières fresques de Michel-Ange. » (p. 175) L'on aura noté ici les deux références à des fresques.

Ainsi aussi dans *Le voyage à Lucerne* , d'où sont tirées deux citations au hasard : « Il ressemblait un peu, étrangement, au duc de Montmorency de Clouet, qui est au musée Condé à Chantilly. » (p. 190) « Ah ! Le Musée de Zurich. Ah ! la Montagne Sainte-Victoire de Cézanne. » (p. 127) Dans *La gadgeture* , deux personnages : « se parlent à voix basse, se demandant s'ils sont contents d'être là. C'est une fugue rapide. Ils vont à Lille au Musée voir les Goya. C'est ce qu'il faut faire et on ne le fait jamais: prendre la voiture et aller à Lille pour voir les Goya. Deux Goya formidables (Les Jeunes et les Vieilles) sans compter le reste. » (p. 49)

---

[1] C'est d'ailleurs par le biais d'un de ses romans qu'il y a très longtemps maintenant j'appris l'existence des fresques de Delacroix dans l'Eglise Saint-Sulpice à Paris.

Et pour quitter quelques secondes la peinture, un commentaire tiré du *Guerrier fourbu*:

> Est-ce que quelqu'un connaît une maison de fous qui fasse plaisir à voir, même si elle est fleurie de roses, à partir du moment où on sait ce qu'elle est. Celle de Dijon, par exemple ? Tous les visiteurs qui veulent aimer le puits de Moïse de Claude Sluter au milieu de cette odeur atroce où baignent les statues barbues à grand front bosselé dans leur pavillon [...] On oublie Moïse et son ceinturon, les flots énormes et bouclés de sa barbe, et les deux grosses cornes courtes qui lui sortent du front, pour ne garder dans la mémoire que la gambade du monsieur qui s'élevait sur les parterres fleuris... (pp. 233-234)

Dans ce contexte, il importe peut-être de souligner que l'art n'est pas le seul fait des artistes reconnus comme tels, ~~d'ailleurs.~~ Par moments, Parmelin (ou ses personnages) semble(nt) entretenir une certaine nostalgie pour l'ère où l'artiste et l'artisan ne faisaient qu'un, avant la révolution industrielle, avant la tour d'ivoire, quand ils s'intégraient parfaitement à la société, ce qui aussi rejoint certaines de ces idées fondamentales. Carlo, le peintre malade dans *Le perroquet manchot* , raconte un récent voyage qui lui a permis d'apprécier un art proprement populaire :

> Il raconte qu'en Roumanie il y a un musée extraordinaire [...] C'est le Musée d'art populaire, où on a transplanté toutes les maisons typiques de paysans et de pêcheurs, des églises de bois [...] note
>
> Et tout d'un coup tu te trouves en présence de l'art même. Et quel art ! Chaque maison est sculptée, dedans, dehors. Chaque seau, chaque banc, chaque objet. Toutes les cruches, les assiettes, tout est merveille. [...] Tout est art. (pp. 358-359)

Avec le recul — — —

Il serait facile, même tentant, de ne voir dans ces exemples que l'anecdote. De telles références ne surprennent pas nécessairement, se trouvent sans doute dans de nombreux textes littéraires, chez Butor, par exemple, dans *La modification*, pour ne mentionner que ce roman-là. L'on pourrait même dire ici avec plus de pertinence pictural qu'à l'ordinaire : «J'en passe et des meilleurs.» Il importe cependant de se rappeler que ces «conseils touristiques», en quelque sorte, dont on pourrait donner bien d'autres exemples, sont fort révélateurs de l'attitude de l'auteure, relevant, d'une part, de la vie quotidienne des personnages qui, sans être eux-mêmes peintres ou sculpteurs, ne se conçoivent pas autrement que s'y intéressant, et, d'autre part, d'une série de phénomènes qui, pris ensemble, donnent à l'œuvre parmelinien un caractère tout à fait particulier.

Dans un registre légèrement différent, l'on peut faire remarquer à quel point l'auteure fait appel au réseau pictural pour éclairer, faire résonner, certaines scènes, certains personnages, certains événements, dans ses livres [1]. De nouveau, elle révèle sa volonté de faire comprendre -- pour quitter le tissage en faveur d'une autre activité traditionnellement féminine, image dont elle serait sans doute la première choquée -- que l'art comme la vie constitue un vaste *patchwork*, chaque morceau, chaque chute, chaque retaille, n'ayant de sens réel que dans sa juxtaposition avec d'autres.

Les peintres qu'elle évoque pour illustrer scènes et personnages, sont très diversifiés. Dans *La gadgeture* sont évoquées : « les buées montantes comme dans les Ruysdael, et les vaches de Potter. » (p. 50);

---

1 Le immense réseau littéraire auquel elle fait aussi appel n'est pas l'objet de ce texte.

ailleurs l'on peut lire : « ...lisant les mérites du «coulis Lou» en se disant que décidément c'est presque un Vasarély, le fond du coulis. » (p. 123); ou alors : « Les ciels [...] Tout à l'heure on aurait dit un ciel de Léger, avec des nuages à formes définies plantés dedans et flottant sur l'horizon comme des nacelles. Maintenant on dirait un ciel de Poussin. » (p. 133)

Ou alors dans *Le voyage à Lucerne* : « C'est une scène un peu flamande. Avec ça, on ferait une petite toile du XVIIe très verni à douze personnages, intitulée la Taverne de Lucerne. » (p. 217) Ou encore *Le soldat connu* : « Sur le petit écran [...] avancent les foules algériennes [...] On voit des casques juxtaposées et oscillant par masses, un moutonnement de casques, un troupeau de têtes bougeant selon les poussées de la foule. -- Ça fait un Paolo Uccello, dit le Rouquin. » (p. 214)

Il a été discuté ailleurs de la question de l'espace-temps chez Hélène Parmelin [1], de son «cinéma-tête», de ses tentatives de rendre dans et par l'écriture l'instantanéité de nos pensées. Emettons simplement ici l'hypothèse que ces évocations picturales ou sculpturales servent aussi à éliminer, au moins en partie, le temps puisque la description cède la place en quelque sorte au flash du tableau. En ce sens-là, l'on pourrait avancer qu'elle utilise des techniques dérivées du cinéma ou de la télévision, qui, en habituant les spectateurs et les spectatrices à visualiser des décors, ont contribué à rendre partiellement caduques les descriptions balzaciennes.

développer.

Les personnages de peintres pullulent dans les romans parmeliniens. Certains sont fictifs, comme Galuchat dans *La manière noire* ou Carlo dans *Le perroquet manchot*. Il sera question de ces peintres fictifs plus loin.

---

[1] cf. Maïr Verthuy, op. cit.

Certains en revanche existent réellement. Parfois ils participent à l'action. Plusieurs passages dans *La femme-crocodile* mettent en scène Edouard Pignon, Picasso, Giacometti, par exemple. Ailleurs, voire dans le même texte, l'auteure ou plutôt le narrateur ou la narratrice illustrent ses dires par des allusions aux grands artistes. Ainsi, elle raconte, en parlant de la gloire, une histoire de Giacometti accueilli en Italie par une foule de paparazzi qui le prenaient pour Cocteau. (p. 162) Plus loin, l'anecdote suivante au sujet de Delacroix s'impose : «Dans le journal de Delacroix [...] il raconte qu'à Dieppe il rencontre un bonhomme. Delacroix lui demande ce qu'il fait là, pourquoi il est allé en Allemagne, pourquoi il va y retourner. Qu'est-ce qu'il va chercher dans toutes ces agitations? Car-disait Delacroix, un esprit porté au doute ne peut que douter davantage après avoir tout vu.» (p. 91) Ou alors, dans *La tortue surpeuplée*, où se pose la question du suicide : «Van Gogh, ses millions de fans et ses millions de dollars, un seul regard en arrière et il retombe sur son lit d'Auvers-sur-Oise, sans un, tout seul avec un revolver.» (p. 63)

De nombreuses allusions aux peintres ou à leurs tableaux créent en outre l'impression qu'ils sont, morts ou vivants, les familiers des lecteurs et lectrices. Et le narrateur (ou la narratrice) de *La gadgeture* de dire : « Et Michel-Ange ? Ça Michel-Ange tu ne peux pas dire le contraire. Quand est-ce qu'il a hésité à chiper une commande à quelqu'un ? Même à Signorelli ? Qu'est-ce qu'il n'a pas fait contre Bramante ? Et contre Raphaël ? Et pour se faire payer... » (p. 149)

Du personnage principal dans *La tortue surpeuplée*, il sera écrit : «Habité aussi, un moment parallèle aux paroles de la douleur, par Venise en arceaux enjambant ses canaux, un ange du Tintoret fonçant en piqué du haut

du jugement dernier. » (p. 116) Le voyageur de *La femme crocodile* se dit : «Même le moine agenouillé sur la pierre, et qui prie Dieu avec une ferveur totale, il a beau se consacrer tout entier, et même si les démons de Jérôme Bosch l'épargnent, son genou lui fait mal, son estomac ronronne, il suit un rayon vert... » (p. 36) La narratrice se remémore dans *Le soldat connu* : « C'était le temps où il y avait aussi à Sanary (en dehors de Kisling et de Seria qui allaient, le matin, choisir des fruits pour leurs natures mortes, à la criée, et qui étaient pour nous quelque chose comme Raphaël et Léonard de Vinci [...])» (p. 100)

FIN ? Mais l'art n'est pas qu'une série organique de tableaux ou de peintres, n'est pas que leitmotiv ou figure. Une expression française veut que : « Quand le bâtiment va, tout va. » Parmelin dirait peut-être : « Quand la peinture va, tout va. » Toutes les occasions sont bonnes d'ailleurs pour offrir aux lecteurs et lectrices un commentaire sur l'art ou sur les artistes. A partir d'un Caravage, Pierre-Noël dans La femme écarlate, réfléchit sur la nature ou plutôt le pouvoir de l'art.

Qu'y a-t-il donc dans la peinture ? De si capital ? Quelle fasse problème ? En toustemps dans ce siècle [...] / Quel est le mystère des peintures ? / Pourquoi les nazis ont-ils jeté l'anathème sur la peinture «moderne» traquée par eux comme judéo-maçonnique ou judéo-marxiste ? [...] / Pourquoi plus tard Khroutchev et d'autres ont-ils stigmatisé, poursuivi, empêché de s'épanouir, aujourd'hui encore, ce qu'ils appellent «l'art abstrait», à «thème», sans thème [...] // La peinture est-elle, de par sa charge de pensées, à partir du moment où elle se développe autour de

réalités quelles qu'elles soient, le réceptacle mystérieux de la liberté ? Le lieu majeur d'incarnation des idées-libertés du siècle ? La pièce à conviction de la liberté ? (pp. 27-271)

Dans un autre contexte, il s'agit aussi d'une réflexion sur le pouvoir de la peinture mais dans un domaine différent :

Un nu de peinture -- chose étrange -- possède tous les attributs de la sensualité. Plus femme qu'aucune femme du monde. Mais il peut ouvrir les jambes et prodiguer des courbes plus suggestives de la femme que la réalité, la peinture seule fait l'amour avec la passion de la peinture. Le magnifique art ne peut plus allumer de désirs qu'il ne fait souffrir de torture l'homme regardant l'écorché de Memling. Et pourtant les sens participent à la fête de l'esprit. Vrai et pas, dit Jonathan. (pp. 283-284) La Tortue surpeuplée

mortes, à la criée, et qui étaient pour nous quelque chose comme Raphaël et Léonard de Vinci [...] » (p. 100)

FIN ? Mais l'art n'est pas qu'une série organique de tableaux ou de peintres, n'est pas que *leitmotiv* ou figure. Une expression française veut que : « Quand le bâtiment va, tout va. » Parmelin dirait peut-être : « Quand la peinture va, tout va. » Toutes les occasions sont bonnes d'ailleurs pour offrir aux lecteurs et lectrices un commentaire sur l'art ou sur les artistes. A partir d'un Caravage, Pierre-Noël dans *La femme écarlate*, réfléchit sur la nature ou plutôt le pouvoir de l'art.

> Qu'y a-t-il donc dans la peinture ? De si capital ? Quelle fasse problème ? En toustemps dans ce siècle [...] / Quel est le mystère des peintures ? / Pourquoi les nazis ont-ils jeté l'anathème sur la perinture «moderne» traquée par eux comme judéo-maçonnique ou judéo-marxiste ? [...] / Pourquoi plus tard Khroutchev et d'autres ont-ils stigmatisé, poursuivi, empêché de s'épanouir, aujourd'hui encore, ce qu'ils appellent «l'art abstrait», à «thème», sans thème [...] // La peinture est-elle, de par sa charge de pensées, à partir du moment où elle se développe autour de réalités quelles qu'elles soient, le réceptacle mystérieux de la liberté ? Le lieu majeur d'incarnation des idées-libertés du siècle ? La pièce à conviction de la liberté ? (pp. 27-271)

Dans un autre contexte, il s'agit aussi d'une réflexion sur le pouvoir de la peinture mais dans un domaine différent :

> Un nu de peinture -- chose étrange -- possède tous les attributs de la sensualité. Plus femme qu'aucune femme du monde. Mais il peut ouvrir les jambes et prodiguer des courbes plus suggestives de la femme que la réalité, la peinture seule fait l'amour avec la

passion de la peinture. Le magnifique art ne peut plus allumer de désirs qu'il ne fait souffrir de torture l'homme regardant l'écorché de Memling. Et pourtant les sens participent à la fête de l'esprit. Vrai et pas, dit Jonathan. (pp. 283-284) *La Tortue surpeuplée*